

L'écrivain dans la guerre des langues

- §1 En prenant les choses en gros, on est tenté d'envisager "L'écrivain devant les langues" de deux manières : comme une situation propre aux auteurs nés aux Antilles, en Belgique, en Afrique..., parce que l'histoire et la géographie les ont contraints au pluriel linguistique ; ou bien comme le lot commun des auteurs quels qu'ils soient, parce qu'aucun n'est en définitive dépositaire de "sa langue", qu'aucun ne saurait prétendre l'arpenter souverainement, et que chacun pourrait reprendre à son compte la troublante affirmation de Jacques Derrida : " Oui, je n'ai qu'une seule langue, or ce n'est pas la mienne"¹, ou encore reconnaître avec Nimrod que distinguer la "diglossie" ou le "bilinguisme" des écrivains africains et maghrébins "ne fait que déplacer le problème" : "La langue française n'est la langue maternelle de personne"².
- §2 Il y a une quinzaine d'années, présentant un numéro de la revue *Littérature*, Lise Gauvin parlait déjà d'une "surconscience linguistique"³ sous ces formes accidentelles ou essentielles. La seconde conception, alors formulée avec prudence ou comprise dans le cadre d'une démonstration, a depuis lors acquis le rayonnement d'une évidence, notamment à travers l'évocation, désormais courante, d'une sorte de "guerre des langues" que l'écrivain aurait à mener. J'entends par là une relation de subversion, d'opposition, de résistance entre une langue dont l'écrivain se saisit, et celle qu'il aspire à faire advenir. Je propose d'observer sous quelles formes ladite guerre est communément représentée et pourquoi cette représentation semble légitime, puis de revenir à certains seuils critiques qu'on s'est habitué à franchir sans trop de scrupules – "on", c'est-à-dire les critiques, les universitaires ou les écrivains : il me semble qu'ici on ne peut pas séparer trop fermement ces énonciations, le succès tous azimuts de la guerre des langues constituant justement sa première et intrigante caractéristique.

Colinguismes

Mais quels sont les langages à notre disposition aujourd'hui pour aller vers le monde : celui de la marchandise, de la publicité, etc. ? Il y a une dimension fallacieuse dans le langage imposé par la société, et c'est à chaque individu de gagner sa propre langue contre un tel langage. (Jean-Claude Pinson⁴)

Il se trouve, par hasard peut-être, que [les énoncés ont] pris chez moi la forme d'une langue pseudo-classique, un peu dix-septémiste, un peu flaubertienne aussi, mais comme minée par l'argot, par une certaine dérision violente, surtout sans doute par un *je* incongru qui bousille de l'intérieur la belle langue universaliste des grands siècles. (Pierre Michon⁵)

- §3 Dans ses propos, Jean-Claude Pinson dessine une perspective générale : face aux phraséologies mensongères qui nous contraignent, il s'agit de travailler à l'élaboration et à la réappropriation d'un verbe véritablement expressif. Dans le second entretien, Pierre Michon s'attache à décrire les ressorts de son écriture, où écarts de registre et ruptures d'énonciation introduisent une forme de grincement au cœur d'une langue héritée de la littérature des 17^e ou 19^e siècles. Entre celle-ci et la *novlangue* contemporaine que vise Pinson, apparemment rien de commun, pas plus qu'entre la description d'une poétique très personnelle et l'évocation d'une nécessité commune. Il n'empêche : qu'elle soit exemplaire ou pas, l'entreprise de l'écrivain peut être dans les deux cas

comprise comme un rapport de contestation vis-à-vis d'une autre langue, rapport à la faveur duquel on en vient à distinguer *deux* langues.

- §4 Je reviendrai sur ces citations, auxquelles d'autres très nombreuses pourraient s'adjoindre et marquer toujours plus nettement, tous genres confondus, le même rapport - par exemple dans un ouvrage collectif très récemment paru où Jean-Marie Gleize décrit une nouvelle génération de poètes qui "s'approprient la langue de l'ennemi pour mieux s'insinuer dans ses réseaux de communication, pervertir ou détourner ses messages, ses systèmes de figuration etc."⁶. Langue "de l'ennemi", langue qu'on "mine", "contre" la langue : le pluriel ici s'accompagne d'affrontement ou de trouble, comme lorsqu'il s'agit de *résister* à la langue, de *l'angoisser*, de la *tricher*. Dans l'éventail de ces constructions transitives, on reconnaît bien sûr l'ombre portée de Bakhtine, Barthes ou Deleuze, soit ceux qui, dégageant strates sociales, division, formes majeures et mineures... au sein d'un paysage prétendument uni, nous ont habitués à considérer la langue sous les formes du multiple. Dans la perspective qui nous intéresse, on peut plus précisément penser à Renée Balibar, à sa théorie du colinguisme selon laquelle chaque langue ne peut exister que par contraste avec une autre, et à son étude fondatrice sur "La rédaction fictive dans *L'étranger* d'Albert Camus"⁷. Après Sartre, Balibar propose un nouveau commentaire des passés composés, où elle reconnaît une déformation des exercices scolaires d'alors, tel celui-ci, extrait de *L'année préparatoire de grammaire* (de Larive et Fleury, 1895), et qu'on se permet de citer un peu longuement tant il permet de mesurer le geste du romancier - et la pertinence de Balibar - :

Indiquez le genre et le nom des noms communs et distinguez-les des adjectifs.
La petite Amélie avait une grand-maman qui était bien vieille. Aujourd'hui la grand-maman d'Amélie est morte. Amélie a eu beaucoup de chagrin. Elle pense maintenant qu'elle n'a pas assez aimé sa bonne grand'maman et cela lui fait de la peine.

- §5 On admet alors bien volontiers que Camus, l'ancien écolier d'Algérie, ait opéré une "référence refoulée/déplacée à la réalisation scolaire du français institutionnel"⁸, et qu'en réutilisant lexicale, syntaxe, signe grammatical (le passé composé) et forme de raisonnement, l'écrivain puisse inquiéter un système linguistique et moral. On conçoit aussi que nos contemporains se situent eux aussi, vis-à-vis des langues dont ils se saisissent, dans une position d'"étranger" : Jean-Claude Pinson, intellectuel et homme de gauche critique du grand Capital, ou Pierre Michon, complice des vies minuscules et rurales qui démentent les envolées des "grands siècles".

Langues de connotation

- §6 Reste qu'en dépit de ses assises théoriques, la guerre des langues, sans doute enhardie par son extension, s'accompagne d'un certain nombre de présupposés. J'en veux pour première preuve cet article du *Monde des livres* du 19 août dernier :

La langue de Lydie Salvayre, quoique souvent venimeuse, et plutôt pour cela même, est l'une des plus précises et des plus justes de notre littérature. Venimeuse, oui, parfois perfide, tout au moins bifide comme celle de la vipère, développant un français de haute tenue, sorti tout droit du Grand Siècle, et le châtié comme il le mérite, c'est-à-dire plus encore, en le dynamitant soudain

de l'intérieur, pour dénoncer le pacte que le classicisme a lié avec toutes les forces de l'oppression, de la sujétion, de l'intimidation. Alors elle introduit l'ennemi dans la place, par la dissonance, de brusques ruptures lexicales, voire par le recours non moins subtil que brutal à l'argot le plus raide, nous rappelant de la sorte que nous ne sommes pas entre gens de bonne compagnie, entre belles âmes, à nous réjouir d'un discours impeccable sur l'état et l'ordre des choses, mais que toujours affleurent la violence du monde, sa noirceur, et que l'écrivain ne s'en laisse pas compter par ses jolies phrases.

§7 Pour Éric Chevillard, l'excellence de Lydie Salvayre tient à sa "langue bifide" : formule efficace pour exprimer la duplicité d'un art en même temps que sa vertu offensive, puisque au sein du français "classique" il s'agit d'introduire le venin des "dissonances", de dérégler le français "de haute tenue" en recourant aux "ruptures" et baisses de registre. On peut parler de subversion, en pensant d'assez près à la définition qu'en donne Barthes : "[...] venir en dessous pour tricher les choses, les dévier, les porter ailleurs qu'au lieu où on les attend"⁹ ; et l'on rapprochera sans mal cette subversion de celle décrite par Michon lorsqu'il conteste avoir voulu restaurer un ordre ancien dans son œuvre où "les écarts de langage sont multiples, la rhétorique [...] brisée sans cesse"¹⁰. Ici comme là, la dégradation du Verbe, bien loin de se réduire à un bénin exercice de style, prétend dire une violence du monde dont ne pourrait rendre compte l'harmonie des formes ; mais il faut noter que Chevillard passe un cran en évoquant "le pacte que le classicisme a lié avec toutes les forces de l'oppression, de la sujétion, de l'intimidation". La langue du 17^e siècle, dans son ascension normative, fut certes liée à l'ordre absolutiste ; de là à en faire l'expression même du pouvoir... On ne peut qu'admirer le tranché d'une assertion qui réduit une langue à n'être plus que l'émanation d'un système. Voilà toute distance effacée entre les mots et les choses : dès lors la langue ne peut plus médiatiser la pensée, elle se borne à la figurer, à la connoter, de sorte que le français "de haute tenue" se voit absorbé dans les formes du mensonge, et l'argot "le plus raide" dans celles de l'authenticité. A l'écrivain, alors, de jouer l'un contre l'autre pour dans cette combinaison inventer sa propre langue, une langue enfin réfléchie.

§8 Que Chevillard épaisse le trait de Michon, voilà qui est somme toute prévisible dans les colonnes d'un journal. Mais davantage que le simple fait d'une simplification ponctuelle, il me semble s'agir d'un danger commun aux divers commentaires qui, insensiblement, tendent à associer à telle ou telle langue un coefficient de vérité, une vertu politique, une dimension morale intrinsèque. On vient d'observer ce glissement à l'œuvre dans la représentation d'un français classique repeint aux couleurs des petits marquis ; mais pour revenir aux propos de Jean-Claude Pinson précédemment cités, on peut remarquer la même prolifération des connotés dans les discours qui mettent sous tension "travail de la langue" des écrivains et *novlangue* néo-libérale. Peut se déployer ici, presque terme à terme, un paradigme d'oppositions : à ma gauche la poïésis, l'élaboration sensible, l'effort, la densité concrète des mots comme autant de matières nobles ; à ma droite l'irréelle transparence des discours. De là, évidemment, on n'aura aucun mal à construire, face à une langue vouée à l'abstraction des flux boursiers, une langue drapée dans la noblesse de l'artisanat. Ou encore, la langue de l'incarnation sera comme la sentinelle du bien face à la *novlangue* qui désincarne¹¹.

Des hiérarchies

§9 Certains associent donc une idée de péjoration à un état de langue ancien, le français du grand siècle tel que nous l'ont légué les "classiques", quand d'autres associent cette idée à la langue d'aujourd'hui, le français de l'entreprise que diffusent les médias. La divergence de vues n'est toutefois que superficielle, car on voit bien dans les deux cas qu'il s'agit de mettre en relief une dynamique en même temps qu'une échelle de valeurs : autrement dit, pour que le courant passe, il faut qu'il aille d'une borne négative à une borne positive, que l'écriture s'aide d'un repoussoir ou en tout cas d'un bord externe contre lequel imprimer une tension. Cette borne négative est souvent appelée langue de l' "ennemi" (voir par exemple dans les citations qui précèdent de Chevillard et Gleize). Il peut être utile alors de revenir à Jean Genet qui joua sans doute beaucoup dans la fortune de l'expression. Dans un entretien accordé en 1982 à Bertrand Poirot-Delpech¹², Genet explique que la guerre qu'il mène implique de s'insinuer dans la langue des oppresseurs blancs, le français châtié : "[...] ce que j'avais à dire à l'ennemi, il fallait le dire dans sa langue, pas dans la langue étrangère qu'aurait été l'argot". Les lignes semblent ainsi nettement tracées, et la manoeuvre en tout point semblable à celles que nous avons déjà observées ; mais les subtiles questions de Poirot-Delpech vont finir par pousser Genet dans ses retranchements, jusqu'à un aveu final qui trouble quelque peu le bel ordonnancement guerrier :

En épousant cette musique et ce charme de la langue, obéissez-vous à une stratégie ou à un instinct ?

Je voudrais répondre que c'est une stratégie mais, malgré tout, avant d'aller à [la colonie pénitentiaire de] Mettray, j'ai été à l'école et j'ai tout de même appris le français.

§10 Les choses sont loin d'être entières, la profession de foi comportant une part de mensonge. Dans l'entretien, pour parler de son larcin d'une autre langue, Genet fait autant état d'une ruse de guerre que d'un coup de foudre. Il emploie alternativement les mots de l'hostilité raisonnée et ceux de l'affection indéfectible. De quoi est-il au final question ? De la langue de l'intelligentsia et des colons, ou de la langue de Ronsard et de l'école ?

§11 La langue "de l'ennemi" ne se laisse pas donc si facilement circonscrire. Et l'on a tout intérêt à ne pas simplifier outrageusement le compte rendu de la guerre des langues, c'est-à-dire à ne pas passer trop vite sur certaines lignes de fuite, certains points d'achoppement, d'inclusion ou de liaison, disons tout simplement la *nuance* dont avertissait déjà Derrida : "En disant que la seule langue que je parle n'est pas *la mienne*, je n'ai pas dit qu'elle me fût étrangère"¹³. Et que Michon lui-même indique parfois : "Le classique n'existe, ne parle et ne règne que s'il y a du Barbare – que s'il est le Barbare déguisé [...] La pellicule d'or de la belle langue est plus pure, plus fragile, plus menacée, donc plus entière, d'être travaillée en dessous par la boue des patois"¹⁴. Certes l'écrivain continue de composer ici avec des représentations consacrées, en témoigne le recours aux métaphores contrastives ("boue des patois" vs "pellicule d'or de la belle langue") ; mais au moins il en use pour véritablement penser et dialectiser son apothéose paradoxale.

§12 C'est peut-être cette apothéose qui se trouve évoquée en conclusion de *La Langue littéraire* :

Contre la tentation d'aligner la langue de la littérature sur la langue la plus courante, certaines entreprises tendent inversement à réassocier littérature et registre élevé, comme le signe d'une distinction à maintenir et revendiquer. Cette vision aristocratique de la littérature passe par une référence à la "belle langue", sans pour autant aboutir à un académisme de la forme, qui reviendrait à nier le siècle et demi d'évolution de la langue littéraire [...]¹⁵

§13 Relevons qu'ici les langues ne sont plus envisagées relativement à une valeur intrinsèque, mais dans leur rapport à une histoire littéraire, et aux pôles de la tradition et de la modernité. Entre ces deux pôles, il n'est plus question d'affrontement, mais d'une conciliation que donne à voir une part de la littérature contemporaine. Soit une littérature cultivée *et* novatrice qui, recourant à la "belle langue" mais ne s'y enfermant pas, échappe à la dilution dans la langue "courante" aussi bien qu'à la sclérose de l'"académisme".

§14 Les distinguos se placent davantage entre des modèles qu'entre des référents, en témoignent dans la citation qui précède les guillemets autour de la *belle langue* : l'évaluation n'est pas à prendre au pied de la lettre, mais avec la distance critique qui convient face à des attributs sanctifiés par l'histoire littéraire. J'entends bien cette distance, mais est-il possible de maintenir, même entre guillemets, une bipartition aussi tranchée entre "belle langue" et "langue courante" ? En recourant à cette opposition sans la discuter, ne maintient-on pas *malgré tout* son caractère opératoire ? Notons d'abord que si l'expression est ici prudemment entourée de guillemets, ceux-ci peuvent parfois disparaître : à parcourir les entretiens de Michon (voir par exemple la citation plus haut) ou la prose des critiques, on s'avise régulièrement que la *belle langue* n'est plus employée en mention, comme s'il n'y avait plus de doute possible sur son véritable statut. En outre, même encadrée de guillemets, l'expression s'accompagne des propriétés qu'on lui attribue le plus couramment – voir ici des termes axiologiques tels qu' "élevé" ou "distinction". Autrement dit, en usage ou en mention, la *belle langue* demeure chargée de connotations et de valeurs. Enfin, relevons qu'elle constituerait l'une des "entreprises" de la littérature, quand la langue courante s'avère en être une "tentation" – les mots sous-entendent ici des difficultés variables, comme s'il s'agissait de vouloir d'un côté, et de se laisser glisser de l'autre. Comme si la littérature ne trouvait son identité qu'adossée à la *belle langue*. De sorte que le geste d'écart ou de relecture¹⁶ pourrait en définitive paraître moins important que la capacité à se saisir d'une variété haute. Il n'est, en tout cas, pas facile de déterminer ce qui, au bout du compte, l'emporte : est-ce l'acte de faire dévier la ci-devant *belle langue*, ou son maintien ? L'ambiguïté ne disparaît pas quand la même page conclusive de *La langue littéraire* offre, comme illustration de ces "entreprises", la prose "ornée et hiérarchisée, toute pénétrée du 'sentiment de la langue'" de Richard Millet, et la "langue exigeante" de Michon : de nouveau les guillemets pour encadrer le "sentiment de la langue" dont se prévaut le premier – mais on sait aussi que ce sentiment de la langue fait aujourd'hui florès -, de nouveau une terminologie qui prête à discussion – notamment avec l'emploi absolu de l'adjectif *exigeant*. Qu'est-ce qu'une langue exigeante ? Trouvera-t-on son contraire, une prose accommodante ?

Manques de style

- §15 On a jusqu'ici posé quelques questions critiques sur les hiérarchisations qui accompagnent le partage des langues. Mais on pourrait s'interroger aussi sur le terme même de *langue*, dont l'utilisation ne va pas de soi. Dans cette perspective, je me permets de faire un détour un peu saugrenu par quelques lignes de Victor Hugo:

Un enfant destiné à être un joujou pour les hommes, cela a existé. (Cela existe encore aujourd'hui.) Aux époques naïves et féroces, cela constitue une industrie spéciale. Le dix-septième siècle, dit grand siècle, fut une de ces époques. C'est un siècle très-byzantin ; il eut la naïveté corrompue et la férocité délicate, variété curieuse de civilisation. Un tigre faisant la petite bouche. Madame de Sévigné minaude à propos du bûcher et de la roue. Ce siècle exploita beaucoup les enfants : les historiens, flatteurs de ce siècle, ont caché la plaie, mais ils ont laissé voir le remède, Vincent de Paul.

Pour que l'homme hochet réussisse, il faut le prendre de bonne heure. Le nain doit être commencé petit. On jouait de l'enfance. Mais un enfant droit, ce n'est pas bien amusant. Un bossu, c'est plus gai.

- §16 Essayons-nous à un commentaire. Les dernières propositions sont sentencieuses, et font songer aux genres brefs goûtés des classiques ; mais elles sont aussi curieusement nonchalantes : registre frivole ("gai", "amusant"), forme légèrement orale ("ce n'est pas bien amusant"), jeu, à la limite du bon mot, sur les acceptions de "petit". Autant d'écarts qui, en rendant sensible le cynisme des distingués exploités, font craquer leur vernis de civilisation ; autant de *dissonances* qui signalent que, si le narrateur de *L'homme qui rit* feint d'emprunter une voix souverainement détachée, c'est pour mieux communiquer l'horreur des pratiques dévoilées, au rebours des mensonges du "dix-septième siècle, dit grand siècle" que colportent les historiens. Autant dire qu'Hugo s'est introduit ici comme un loup dans la bergerie des maximes. Ou mieux, en reprenant très exactement les propos dont Chevillard use à l'endroit de Salvayre : *[il nous rappelle] de la sorte que nous ne sommes pas entre gens de bonne compagnie, entre belles âmes, à nous réjouir d'un discours impeccable sur l'état et l'ordre des choses, mais que toujours affleurent la violence du monde, sa noirceur, et que l'écrivain ne s'en laisse pas compter par ses jolies phrases*. Mais ce qu'on dira d'Hugo, ou plus largement d'un auteur de son temps, et qu'on dira bien moins d'un contemporain, c'est qu'il a mêlé deux énonciations, qu'il y a là phénomène d'ironie, et qu'il joue avec une pluralité de styles. Non de langues. Et pourtant c'est bien ce deuxième terme qui vient souvent aujourd'hui à être choisi, dès lors que l'écrivain invente son propre espace.

- §17 Il y a là, bien sûr, une manière d'élargir les contours de cet espace, la conquête d'une langue paraissant de loin excéder les réussites du style. Pour le vérifier, il est aisé de revenir à certaines définitions célèbres :

Telle est la force des auteurs qu'on appelle mineurs et qui sont les plus grands, les seuls grands : arriver à conquérir leur propre langue¹⁷

puis d'observer qu'elles imprègnent aujourd'hui la pensée critique, un registre lyrique de toute puissance venant régulièrement rendre compte de l'accession à la *langue*, nouvelle Olympe:

Duras a “empoisonné” la langue française avec sa singularité si partageable, si facilement contaminante, parce qu’elle a voulu devenir la langue française elle-même et qu’elle l’a attaquée à la racine. Il n’y a pas de plus grande ambition pour la littérature que de vouloir non pas utiliser la langue, mais devenir la langue.¹⁸

- §18 Le sacre du grand écrivain se fait donc aujourd’hui du côté de cette *langue*, le *style* n’étant plus que l’apanage des petits-mâîtres. C’est bien ainsi un trait de valeur qui semble, dans le commentaire des œuvres, indéfectiblement attaché au nom de *langue*, comme le suggère quelque difficulté à la prédiquer négativement. Il me semble par exemple que la “langue pauvre”, bien loin d’être pointée comme un défaut, sera souvent représentée comme un effort de sincérité, un acte de dénuement. La question est alors de comprendre ce qui, dans le mot même, fabrique du positif ; et ce qui, dans le cadre de notre réflexion, fait parler de *l’écrivain et ses langues* plutôt que de *l’écrivain et ses styles*.
- §19 Tout d’abord, *langue* suggère du politique. Les entreprises mentionnées dans les pages qui précèdent sont l’œuvre de consciences mettant en cause une forme d’oppression, un dénuement social, un mensonge organisé, etc. Parler à leur endroit de *style* peut alors projeter une ombre douteuse : on sait que ce *style* est parfois compris comme une “valeur politiquement suspecte, une valeur de droite”, “mesure d’une apparence trompeuse”¹⁹, élégance retorse ou de convention qui sert à la discrimination comme à la conservation de l’ordre des choses.
- §20 D’autre part, *langue* connote une forme de technicité : le mot implique la prise en compte attentive d’un façonnage grammatical, là où le *style* peut s’apparenter au plus superficiel relevé des figures. A cela, une très générale et évidente raison : il est permis de parler d’un *style de cravates* ou *de gouvernance* au même titre que du *style d’un écrivain*, quand la *langue*, quoique très plurivoque – puisqu’elle recouvre les *idiomes*, *langages*, *registres*, *phraséologies*... – a pour elle de renvoyer plus spécifiquement à la chose verbale. Elle permet donc de spécialiser le discours critique. A cela il faut ajouter, dans le sens de cette spécialisation, l’emprise très forte de certaines déclarations fameuses, tel le programme formulé par Proust : “Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son « son »”²⁰. Le verbe pronominal *se faire* génère l’image d’une élaboration concrète, et la comparaison avec un instrument de musique renforce sans doute dans nos esprits une impression de matérialité. La *langue* paraît bien le terme propre de cette matérialité ; et l’on se souvient que le même Proust, célébrant Flaubert, a exploré des voies proprement grammaticales.
- §21 On peut donc avancer que la *langue* est préférée au *style* parce qu’elle moralise l’activité d’écriture tout en lui donnant du poids : elle est garante du *sérieux*, sérieux des intentions aussi bien que des moyens.

Impuretés

- §22 Pour clore ce développement, je voudrais m’attacher à certains aspects des récits de Céline Minard, remarquables parce qu’ils illustrent pleinement la problématique de l’écrivain et ses langues, tout en démentant ses attendus les plus courants.
- §23 L’auteur est connu pour varier la manière de ses livres en recourant régulièrement à des langues d’emprunt. Par exemple, l’écriture de *R*²¹ est tout entière tournée vers la

langue du 18^e, telle qu'on la trouve dans les récits philosophiques ou bien dans la prose de Rousseau : libertinage souriant conjugué au subjonctif imparfait ou au passé simple, à coups conversationnels de la narration ("Mais laissons là ces hautes pensées et revenons à mes affaires", *R* 84), expansions rêveuses et oralités légères des phrases attentives aux "bribes débridées, musiques, ritournelles plutôt, monologues à peine" (*R* 47). Quant à *Bastard Battle*²², on y reconnaît les formes saillantes du moyen français, depuis les grossièretés rabelaisiennes jusqu'aux graphies surchargées, des ruptures de modalités ("Ces gueux-là n'avaient pas vu de pain depuis un an ou plus, ils crevaient de faim mais le moyen de nous arrêter ?", *BB* 32) aux ellipses du sujet ("Par ma gorge, se battait comme un diable", *BB* 86). Tout y passe et pour les deux livres, on hésitera à parler seulement d'un *style*, d'une inflexion ponctuelle : c'est bel et bien, de fond en comble, syntaxe, lexicque, tournures et même formes graphiques, un état de *langue* dont use l'écrivain.

§24 Mais cet état de la langue est-il subverti ? Minard s'en saisit-elle pour le faire dévier de ce qu'il est censé exprimer selon nos attentes, notre culture, notre imaginaire ? On peut bien au contraire considérer 1) que l'adhésion est totale entre la forme et son contenu : Ambroise Rousseau de Markôn, le narrateur de *R*, part à Genève sur les traces de son cousin, et le copiste Spencer Five décrit dans la *Bastard Battle* comment la ville de Chaumont fut prise en 1437 par Aligot de Bourbon 2) que si les œuvres présentent ponctuellement des écarts sensibles avec le monde décrit ou la langue pastichée, ces écarts ne "minent" en rien l'objet et la portée du discours. A diverses formules ordurières d'un pittoresque très daté ("Vous êtes un vent..."), le sanguinaire "bâtard" Aligot de Bourbon mêle "MRDR et secondement garatagl, garatôfyon" (*BB* 47) ; Ambroise Rousseau tire de la poche intérieure "de son blouson Sadokai une barre Ovomaltine", "chose délicieuse entre toutes" (*R* 29) : ces anachronismes de fond ou de forme, s'ils prêtent à sourire, s'inscrivent dans le traitement du sujet au même titre que les éléments de couleur locale. Et l'on continue d'accompagner tel personnage dans son idéal de locomotion rêveuse, tel autre dans ses élancements haineux.

§25 Ce phénomène d'addition des états de langue caractérise de même le long monologue *Olimpia*²³. L'argument appartient ici encore à l'Histoire : Olimpia Maidalchini, belle-sœur très influente et très vénale d'Innocent X qui fut bannie par le Vatican. Minard lui prête un monologue rageur, longue imprécation qui bien sûr donne à voir une autre langue tissée d'archaïsmes, de constructions latines, de diminutifs italiens, mais qui aussi nous plonge au cœur d'un français très actuel. Ainsi dans l'évocation de la cité romaine bouffie d'orgueil et de sa Basilique Saint-Pierre : "[...] ce complot, cette conjuration de courtisans, cette machine de décorateurs *pétés* montés en graine, ce caisson *de merde* où l'on ne peut se tenir debout" (*O* 42). D'un registre courant, les mots ne recherchent pas un pittoresque particulier, une saveur argotique ; ils me semblent plutôt convoqués parce qu'ils sont susceptibles de conférer une forme d'évidence et de proximité à la parole d'Olimpia. Qu'importent finalement les modèles auxquels le texte fait songer, qu'importe qu'il oscille entre la colère d'Achille, celle de Médée ou d'un personnage du théâtre poissard, qu'importe de distinguer, dans cette macédoine de partout et nulle part, entre l'antique et le contemporain : les langues ici se multiplient pour mieux se confondre dans un seul jaillissement, celui de la fureur. Leur pluralité comme leur porosité, loin d'occasionner une contestation interne, contribuent à rendre avec toujours plus d'intensité le timbre strident d'Olimpia ; et c'est donc à des fins fictionnelles qu'elles sont exploitées.

§26 La langue comme opérateur de puissance ou d'expression, la langue comme instrument d'un art en définitive classique : on ne parlera donc pas nécessairement de "surconscience linguistique", car si Minard peut se signaler par sa maîtrise, elle ne paraît pas, à la différence des auteurs que nous avons évoqués plus haut, faire de cette langue un sujet d'interrogation, le sujet même de sa fiction. A cela près qu'un motif récurrent vient lier ses œuvres entre elles, empêchant d'envisager les successives excursions linguistiques comme autant de performances bornées, et conférant à la mise en œuvre du brassage des langues une portée réflexive. Ce motif est celui de la noblesse, condition notamment mise à mal dans deux plaidoyers cinglants :

Qu'ai-je fait que ne fait tout seigneur ? Accraser, piller, rançonner, et quoy d'autre ? Et Xantrailles en Anjou ? Et la Hire en Languedoc, ont-ils fait moins ? Ont-ils fait mieux ? Sont-ce enfans de chœur à vos oeilz? [...] Le roy lui-mesme a pillé cette année le trésor des eglises, les marchands, les marchandes, pour la reprise du chasteau de Montereau [...] Et c'est moy le bastard ? (BB 92-93)

Tout ce que les anciens ont pu voler, ils l'ont volé, les chasse-mouches, les trésors, les obélisques, et l'Église les a pillés. Ils ont volé les Grecs, les Étrusques, les Germains, les Daces, toutes les terres où ils ont porté la guerre [...]. De quoi m'accuse-t-on ? [...] De régner illégitimement comme s'il existait des règnes légitimes ? (O 22-23)

§27 Aligot de Bourbon et Olimpia Maidalchini ne se contentent pas de tempêter et pourfendre, ils contestent aussi la noblesse de France ou de Rome, laquelle est la première à malmener les principes dont elle s'autorise, laquelle croit "secréter la civilisation" (O 36) alors qu'elle n'a fait que la piller. Que les prétentions des "imbéciles de sang" (O 54) soient sapées au moyen d'une effusion de langues n'est sans doute pas un hasard : comme le remarque Minard dans un entretien, le français, historiquement constitué d'un mélange, est lui-même "bâtard" aussi bien que le bruyant protagoniste de *Bastard Battle* : "Il n'y a pas de langue pure"²⁴. De la voyante collusion des idiomes que met en scène la romancière, on ne s'étonnera alors pas qu'aucune ne sorte vainqueur, qu'aucun système de valeur n'émane d'une langue parmi d'autres, puisque c'est justement un verbe impur qui est ici donné à entendre.

Gilles Magniont

Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

NOTES

- ¹ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p.15.
- ² Nimrod, *La nouvelle chose française*, Arles, Actes Sud, 2008, p.32.
- ³ Lise Gauvin, "L'écrivain et ses langues", présentation de *Littérature* n°101, février 1996, p.3.
- ⁴ Propos recueillis dans *Le Matricule des Anges*, n°41, novembre 2002.
- ⁵ Propos recueillis dans *Prétexte* n°9, 1996, et repris dans *Le roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007, p.122-123.
- ⁶ "Opacité critique", dans *"Toi aussi, tu as des armes"*, Paris, La Fabrique, 2011, p.39.
- ⁷ Dans Renée Balibar, *Les français fictifs (le rapport des styles littéraires au français national)*, Paris, Hachette, 1974, p.231-292.
- ⁸ *ibid.*, p.286.
- ⁹ Roland Barthes, "A quoi sert un intellectuel ?", *Œuvres complètes*, t.III, Paris, Seuil, 1995, p.212.
- ¹⁰ Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut, op. cit.*, p.95.

-
- ¹¹ Pour de plus amples détails sur cette nouvelle mythologie critique, voir Gilles Magniont, "Du travail de la langue à la langue du travail", à paraître dans *La Licorne*.
- ¹² <http://www.heimdallr.ch/Art/genetF.html>
- ¹³ *Le monolinguisme de l'autre*, p.18.
- ¹⁴ *Le roi vient quand il veut*, p.41.
- ¹⁵ Gilles Philippe et Julien Piat (dir), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p.533-534.
- ¹⁶ Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p.264.
- ¹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.133.
- ¹⁸ Laurent Mauvignier, dans *Le Monde des livres* du 21 octobre 2011.
- ¹⁹ Eric Bordas, *Styles*, Paris, Kimé, 2008, p. 40 et 91.
- ²⁰ Lettre à Madame Emile Straus du 6 novembre 1908, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Tome VIII, Plon, 1981, p. 277.
- ²¹ Paris, Comp'Act, 2004.
- ²² Paris, Dissonances, 2008.
- ²³ Paris, Denoël, 2010.
- ²⁴ <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-celine-minard-bastard-battle-1555.php>. Minard prend ici appui sur les travaux de Bernard Cerquiglini (voir notamment *Une langue orpheline*, Paris, Minuit, 2007).